

El que puntea las extrañas fantasías:  
Bances Candamo y la función dramática de los cordófonos

The one who plucks the strange fantasies:  
Bances Candamo and the dramatic function of chordophones

GASTON GILABERT  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

**Resumen:** Los instrumentos de cuerda, cuando no van acompañados de canto, pasan generalmente desapercibidos en el teatro del Siglo de Oro, pero los dramaturgos asignaban a su sonoridad determinadas funciones. Este artículo analiza todas las apariciones de cordófonos en las comedias de Francisco Bances Candamo con el objetivo de sacar a la luz las dificultades para la investigación actual y los fundamentos que permiten extraer una semántica de estos instrumentos musicales a partir de los contextos dramáticos en los que se insertan. El resultado es un buen número de recursos poético-musicales derivados de una sonoridad que queda muchas veces enterrada en acotaciones imprecisas, pero que inspiró toda la obra del dramaturgo oficial de Carlos II y buena parte del teatro áulico de su tiempo.

**Palabras clave:** Bances Candamo; cordófonos; acotaciones; música y literatura; teatro del Siglo de Oro.

**Abstract:** Stringed instruments, when not accompanied by singing, generally go unnoticed in the Spanish Golden Age theatre, but the playwrights assigned certain functions to their sound. This article analyses all the appearances of chordophones in the plays of Francisco Bances Candamo with the aim of exposing the difficulties for current research and the foundations that allow us to extract a semantics of these musical instruments from the dramatic contexts in which are inserted. The result is a good number of poetic-musical resources derived from a sound that is often buried in vague stage directions, but which inspired the entire work of the official playwright of Carlos II and much of the theatre of his time.

**Key words:** Bances Candamo; chordophones; stage directions; music and literature; Spanish Golden Age theatre.



En el teatro del Siglo de Oro la música<sup>1</sup> se convierte en un código capaz de enunciar mensajes precisos y mover a los oyentes sugiriendo estados anímicos. Este fenómeno que es evidente y ha sido ampliamente estudiado cuando se trata de poesía cantada –gracias al poder de la palabra al que la música se subordina–, ha pasado desapercibido cuando se da en ausencia del verbo articulado. El olvido crítico respecto a la música instrumental en las tablas áureas responde en parte a la ausencia de partituras para la gran mayoría de comedias y al hecho de que la fuente principal para la investigación sean los textos de los dramaturgos, manuscritos o impresos. En ellos, la poesía musicada queda transcrita, aunque muchas veces con defectos y fórmulas abreviadas, pero quien se lleva la peor parte es la secuencia instrumental, que, en el mejor de los casos, queda reducida a una breve e incompleta acotación o, como ocurre con mayor frecuencia, nos vemos forzados a imaginar su audición a través de los comentarios del resto de personajes en escena que reaccionan ante lo acústico extraverbal.

Ante tal invisibilización, consecuencia de la subordinación de la música a la poesía y de la música instrumental a la música vocal en el marco de una creciente cultura escritocéntrica, es necesario que el investigador opere de manera indiciaria, buscando aquellas huellas de lo sonoro que la máquina de la escritura sepulta, pero que dramaturgos, actores y públicos contemplaban como un ingrediente habitual. Como ejemplo de las posibilidades dramáticas de este artificio, hemos seleccionado a uno de los dramaturgos áureos que más música utiliza en sus comedias, Francisco Bances Candamo, y nos fijaremos en todas las ocasiones en que aparecen instrumentos cordófonos para apreciar la virtualidad de este código en las escenas en que aparece, los disfraces que adopta y las connotaciones que tiene su reiterado uso o su total ausencia. Cabe advertir que el dramaturgo asturiano no inventa ninguno de estos procedimientos musicales para la escena, sino que los toma de la tradición anterior, fundamentalmente de su admirado maestro, Calderón de la Barca, a quien contribuyó a canonizar (Pérez-Magallón, 2010: 91-98). Lo que sí puede apreciarse en el epígono es una concentración de estrategias poético-musicales destinadas a provocar un *horror vacui* auditivo y una especial

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación «Digital “Música Poética”. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español» (FFI2015-65197-C3-2-P).



conciencia del oficio<sup>2</sup>. Asimismo, constituye una atalaya privilegiada al situarse en la etapa final del siglo XVII, teorizar sobre el arte dramático en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, demostrar practicados tales preceptos en su práctica escénica –aunque con matices– y, en calidad de dramaturgo oficial de Carlos II (Bances Candamo, 1970: 56 y 93), no escatimar en recursos para sus fastuosos montajes.

La primera característica del sonido de los instrumentos cordófonos en el teatro del Siglo de Oro es su radical oposición semántica a los de percusión, como las cajas. Mientras los primeros se asocian a las escenas amorosas y a las mujeres, los segundos, a las bélicas y a los hombres. Con este código en mente, los dramaturgos generalmente separan como agua y aceite ambas sonoridades, pues, como decía Cervantes, “La blanda Venus con el duro Marte / jamás hacen durable ayuntamiento: / ella regalos sigue; él sigue el arte / que incita a daños y a furor sangriento” (2014: vv. 89-92); no obstante, a partir de Calderón encontramos cada vez más casos en que el oído del público capta simultáneamente el estruendo de la percusión guerrera y el dulce sonido de las cuerdas, operación que se realiza con frecuencia para enfatizar aquella tipología argumental por la que se dramatiza el conflicto entre el deber marcial y el galanteo, a veces con carácter premonitorio.

En esta consonancia de opuestos tan barroca, cada uno de los instrumentos comentados tiene un aliado, respectivamente: los de percusión cuentan con el apoyo de los aerófonos –como clarines y trompetas militares– mientras que los de cuerda reciben la ayuda de la música vocal. Una sonoridad infunde valor guerrero y prepara el ánimo para escenas de acción y la otra nos traslada a la dulzura erótica de los remansos líricos. Este segundo grupo es el que se asocia propiamente a la música en los textos áureos, de manera que cuando una acotación escribe “*suenan música*”, “*instrumentos musicales*” o “*instrumentos músicos*” normalmente se refiere a cordófonos con o sin música vocal, por ejemplo, la que aparece en *El esclavo en grillos de oro* como paratexto de inicio de la comedia: “*Tocan a una parte cajas y clarines, y a otra instrumentos músicos*” (Bances Candamo, 2017: v. 1 acot.). El significado acústico es confirmado por el visual, ya que en esta escena, mientras suenan

---

<sup>2</sup> Para un análisis de los recursos poético-musicales en las comedias de Bances Candamo, véase Gilabert, 2017.



los instrumentos, aparecen soldados por los laterales y “*damas coronadas de rosas*” por el centro. Los elementos mujer, amor y música son contrastados y rodeados por sus opuestos: hombre, guerra y lo considerado no-música por su estruendo. En otro lugar hemos analizado las posibilidades y semánticas de la percusión en la escena áurea (Gilabert, 2019), pasemos a ver qué ocurre con los cordófonos, siempre desde la atalaya de Bances Candamo.

El primer detalle que llama la atención es la ausencia de guitarras o vihuelas en su corpus teatral. Este tipo de instrumento, que había hecho las delicias del teatro lopesco, no aparece en ninguna escena musical –ni en el texto dramático ni en el paratexto– de las comedias del dramaturgo oficial de Carlos II, quizá por el carácter popular que tenían, de acuerdo con Sebastián de Covarrubias (1611: fol. 74):

Después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra.

Solo la figura del donaire, en tanto que personaje popular próximo a ese «mozo de caballos», se aproxima a la realidad descrita. De hecho, en *La piedra filosofal* se menciona este instrumento musical en un chiste del gracioso acerca de la misión que tiene Hispalo de construir un puente para la ciudad de Cádiz, una labor que juzga demasiado compleja para él, ya «que aun no ha de poder hacer / el puente de una guitarra» (Bances Candamo, 1988: vv. 1751-1752). A pesar de ello, el dramaturgo discrimina entre el músico guitarrista y el que simplemente rasguea, entre el arte y el pasatiempo, y se lamenta en su *Teatro de los teatros* de aquellos espectadores que no saben apreciar «los primores de la guitarra», ni distinguir «el que puntea las extrañas fantasías de el que rasguea los vulgares sonos, siendo el instrumento y las voces unas mismas» (Bances Candamo, 1970: 79). Por tanto, se da la paradoja de que en su tratado admita la guitarra en los teatros, pero la evite en su práctica como dramaturgo, por lo que se colige que conviene hacerlas sonar en las obras de una mayoría de poetas de la que se autoexcluye, probablemente por motivos de recepción. De todos modos, que el público no esté preparado para distinguir los primores del punteado respecto del vulgar rasgueado no es excusa para un dramaturgo



cuyas piezas están destinadas a la realeza y a la más alta nobleza, razón por la cual suponemos que ni siquiera los más excelsos maestros de la guitarra logran desembarazarse del estigma de instrumento asociado a lo bajo. Esto se evidencia en el siguiente extracto de su tratado (Bances Candamo, 1970: 29), en que, para defender las comedias de los ataques del jesuita Ignacio Camargo, distingue netamente entre el teatro áulico y el de corral:

De estos festines Reales no hablaré, porque no he de hacer tal injuria al padre Camargo que juzgue que [...] quiera dar a entender que cosa impura se puede poner en aquel templo real del decoro, a los oídos de tales majestades, ni a la escrupulosa esquivéz de sus damas; y así, suponiendo que sólo habla contra las vulgares comedias, omitiremos éstas, sin que pasen ni aun por la indignidad de ser defendidas.

Instrumentos de cuerda próximos a la guitarra y a la vihuela que sí aparecen en las comedias del poeta asturiano, quizá por su mayor estima entre las élites, son la tiorba y la cítara. La definición que del primero de estos dos cordófonos da el *Diccionario de autoridades* se caracteriza por su vaguedad: la tiorba es una “especie de laúd, algo mayor y con más cuerdas”. En *Los porceles de Murcia*, de Lope de Vega, un personaje pregunta “¿Qué es tiorba?” y le responden con algo más de información (1617: 143):

Un instrumento  
que tiene, aunque largo y llano,  
más cuerdas que un cuerpo humano,  
de dulce y suave acento.  
Su inventor, si bien te acuerdas,  
de que las cuerdas son pocas,  
en tantas guitarras locas  
hizo un son de muchas cuerdas.

El vínculo de la guitarra o la vihuela con la cítara es todavía mayor a juzgar por sus tempranas definiciones. Según el *Diccionario de autoridades*, la cítara es un instrumento musical “semejante algo a la guitarra; pero más pequeño, y redondo. Tiene las cuerdas de alambre, y se tocan con una pluma cortada, como para escribir de gordo”. Por su parte, Sebastián de Covarrubias, la define en relación a la vihuela:

Es una vigüela de arco con muchas cuerdas y hollándolas en el cuello, como la vigüela de mano, y tirando el arco con la mano derecha por cerca de la puentezuela, debajo del lazo, hace sus consonancias, tocando juntas tres o cuatro y más cuerdas.



Ante tal ambigüedad terminológica, no es descartable que sonasen guitarras y vihuelas en las comedias de Bances Candamo en los pasajes donde se mencionan tiorbas y cítaras. En *Cuál es la fiera mayor entre los monstruos de amor* hay una fastuosa escena marina en la que letra cantada da cuenta de los cordófonos que suenan con carácter simultáneo a la música vocal: tiorbas y cítaras. La acotación previa marca el inicio del baile de las ninfas que salen de las fuentes “*De cada fuente va saliendo poco a poco como abortada de la taza una ninfa vestida de velillo azul y plata que sentándose todas forman un sarao lo que dura la letra*”. Seguidamente Scila, que ejecutará bellos recitativos, y el coro de sirenas identificado como “Música”, con el acompañamiento instrumental de los tritones, cantan la mencionada letra, que describe lo que el público está percibiendo al mismo tiempo por los ojos y por los oídos (Bances Candamo, s.f: fols. 12v-13r, la cursiva es mía):

SCILA	Ved que cada fuente de estas una bella ninfa brota, azul deidad cristalina que a su corriente espumosa en vapores se congela para desatarse en hondas, siendo arroyo cada trenza y el céfiro encrespa en olas.
MÚSICA	Rompan la diáfana tez de su corriente espumosa en transparentes viriles que de los cristales forman náyades y napeas, para que todas con pausas confusas aplaudan su diosa <i>en cítaras de plata,</i> <i>en nítidas tiorbas,</i> con cláusulas de nieve, con cristalina solfa. Porque siendo deidad de las fuentes a tu vista sola las fuentes líquidas en blancos mármoles vertiendo aljófares mas presurosas con tierna risa de blando bullicio salten, salpiquen, murmuren y corran.

El contexto en que estos cordófonos suenan junto a la música vocal es el de una apoteosis de feminidad y erotismo, como corresponde al reino de la sonoridad asociada a Venus. El lujo de detalles acuáticos para la escena –



náyades que cantan y bailan coronadas de rosas, vestuarios femeninos hechos de delgados velos de azul y plata, elementos mecánicos y escenográficos de gran espectacularidad como el escollo bordado de mariscos y conchas corales que viene nadando y del que, una vez abierto, aparece dentro Galatea en una concha, etc.– recuerda a la relación de Antonio Hurtado de Mendoza sobre la representación de *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana<sup>3</sup>.

Otro ejemplo lo encontramos en *Carácter de los afectos humanos y Orlando furioso*, donde el protagonista Orlando ordena (1991: 219): “Canta, / [...] placentero raudal que se desata / con uno, y otro acento / tu cítara sùave en cuerda plata”<sup>4</sup>. También consta este cordófono en la comedia *Quien es quien premia al amor*, en una escena en que Laura y Enrica cantan en el marco de una composición a cuatro voces y su canción parece ir acompañada por clarines y cítaras, a juzgar por el contenido de la letra (Bances Candamo, 2014: vv. 2626-2630):

LAS DOS	A Venus decid...
<i>Canta</i> LAURA	...en tantas cítaras de acordes perlas...
<i>Canta</i> ENRICA	...en tanto alígero vivo clarín...
LAURA	¡Ay!
ENRICA	¡Ay!
LAS DOS	¡Ay hermosura! ¡Ay, ay de ti! ¡Ay que el amor se ha hecho patín!

Nótese cómo la dulzura del instrumento de cuerda –“cítaras de acordes perlas”– viene precedido por la alusión a Venus y contrasta a continuación con la descripción del aerófono vinculado a la sonoridad de Marte –“alígero vivo

<sup>3</sup> “Segunda vez, la música de los ministriles dio señas de otra novedad y por un arco grande entró [...] en un trono sentada la corriente del Tajo [...] y el traje era éste: una tunicela de tela azul de lama, y manto de la misma tela ondeado, y cintas de plata, blancos, y bordados unos vichos de plata, y las mangas de tela azul acuchilladas, y sacados bocados de tela de plata blanca, y penacho de plumas blancas y azules, y el manto derribado de los ombros, y detenido con tres rosas de diamantes, y una guirnalda de flores en la cabeza. Baxó del carro, y subió al tablado acompañada de las ninfas, y, de parte de sus riberas, dio la bienvenida al rey [...]” (*apud* Ferrer, 1993: 286).

<sup>4</sup> Bances Candamo hizo de este texto dos versiones: una para comedia y otra para zarzuela. Ignacio Arellano realiza la edición crítica de la zarzuela, titulada *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, pero transcribe en el aparato de variantes el texto de la comedia, que lleva por título *Carácter de los afectos humanos y Orlando furioso* (1991: 211-227).



clarín”—. En efecto, con este diseño sonoro el dramaturgo quiere dar a entender el sentimiento amargo de un amor truncado, que resbala y cae como si patinase sobre hielo: el amor se ha hecho patín.

La cítara y su descendiente, la lira, son atributos propios de los grandes músicos de la mitología clásica, como Apolo, Orfeo, Arión y Anfión. Cuando el impulso renacentista multiplica las referencias a estos personajes se dan cuenta que nadie sabe qué forma tenía ni como sonaba esa lira. Ni Sebastián de Covarrubias, en 1611, ni el dieciochesco *Diccionario de Autoridades* tienen constancia de cómo era la célebre lira de la antigüedad y así lo explicitan en sus respectivas entradas. El primero asegura: «cuál haya sido y de qué forma acerca de los antiguos no lo acabamos de averiguar» y el segundo confiesa que la lira es «instrumento músico, muy usado en lo antiguo, del cual no ha quedado memoria ni noticia». No obstante, ambos diferencian el pretérito cordófono con lo que hoy entienden por lira, el primero dice que «la que hoy se usa es de muchas cuerdas y se tañe con un arquillo largo y hace suave consonancia hiriendo juntamente tres y cuatro cuerdas, lo que no hace la vihuela de arco» (1611: 526). El *Diccionario de Autoridades* añade «el que hoy se llama lira es muy semejante al laúd, del cual solo se diferencia en tener algunas cuerdas más, y tocarse con un arquillo pequeño. Es instrumento mui suave y de bella consonancia y armonía».

En definitiva, en la temprana modernidad, cuando leían las gestas de los míticos músicos, los imaginaban, no tocando la lira pulsada, sino que, de manera errónea y anacrónica, con una lira de brazo (*lira da braccio*), pasando el arco –invento medieval– sobre las cuerdas. La iconografía demuestra el error cuando se representa a los músicos, como se observa, por ejemplo, en los grabados de Orfeo de Marcantonio Raimondi a principios del siglo XVI y de Arión, por parte de Stefano della Bella, en una baraja de cartas de 1644, conservada en el British Museum (fig. 1). Para abonar la confusión, como recuerda Ramón Andrés, «la expresión *cítara de arco* aplicada a la viola de brazo o a la viola da gamba, fue también muy frecuente» (2012: 482).



En la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna* Bances incluye al personaje de Arión, acompañado con una lira, entre las *dramatis personae*. La compañía tuvo que contar con un actor con habilidades tanto para la música vocal como para tocar tal instrumento, además de la propia habilidad de interpretación actuarial, pues se trata de un galán protagonista<sup>5</sup>. En una escena de gran aparato, precedida por la acotación “*Transmútase el teatro en*



Figura 1: Stefano della Bella, *Jeu de la Mythologie*, 1644. British Museum.

*mar borrascoso y en él una nave corriendo borrasca en la cual estarán Arión, Cintia, Pandión y cosarios*”,

la diosa Fortuna pide que el músico sea arrojado al mar como sacrificio para aplacar la borrasca y evitar el naufragio. Arión, antes de ser forzado a ello por los tripulantes y en presencia de la enamorada Cintia, pide contrarrestar el estruendo marino con la dulzura de su instrumento de cuerda: «dejadme tocar primero / mi lira, que la dulzura / suavizará la desdicha» (1722b: 281). Por otra parte, en *La piedra filosofal*, vuelve Bances a ambientar una comedia en la Antigüedad y la lira forma parte de la textura musical desde el inicio del primer acto. Aquí se mezcla la música suave con los instrumentos militares con el objetivo de crear tal confusión acústica que haga salir de su cavernoso escondite al filósofo ermitaño Rocas, buscado por el rey, responsable del tal ingenioso artificio (1988: vv. 299-305):

con músicas consonancias  
 de la lira, con gorjeos  
 del clarín y con las voces  
 de las salvas y el ojeo,  
 para que os hiciese el ruido  
 salir del obscuro centro  
 de la tumba que os esconde

La acotación inicial de la comedia ya habla de esta sensación de estereofonía causada por el choque sonoro que hace salir al sabio. El paratexto dispone la música a un lado y, al otro, lo que no considera música: gritos de soldados, cajas y trompetas: “*A un lado suena como a lo lejos la*

<sup>5</sup> Para ver el oficio del músico dentro de las compañías de actores, ver Flórez, 2015, I: 282-349.



*música, a otro las voces, cajas y trompetas*” (1988: v. 1 *acot.*). De este modo reacciona el filósofo asceta ante tal espectáculo auditivo, señalando los distintos focos emisores de la música vocal y de los instrumentos, mientras muestra su estupefacción ante este fenómeno que juzga extraordinario (1988: vv. 45-68):

Pero ¿qué es esto? Este bosque,  
cuyo bárbaro desierto  
tan mudo vivió hasta ahora,  
que en sus árboles espesos  
aun el viento no rompía  
la clausura a su silencio,  
pues más que como gemido  
sonaba como ceceo,  
confunden los aparatos  
de tan disonante estruendo.  
Allí sonora armonía  
con la suavidad del metro,  
allí venatorias voces,  
al parecer de moneros,  
y aquí el dulce horror de tantos  
militares instrumentos  
con tal ímpetu confunden  
lo vario de sus acentos,  
que no hay cóncavo bastante  
a concebirles los ecos,  
ni el eco sabe la voz  
que ha de repetir primero,  
y así de todos duplica  
el rumor y no el acento.

En el lado de lo que en el teatro del Siglo de Oro se considera música, y que aquí Bances llama “sonora armonía / con la suavidad del metro”, se encuentra, en *La piedra filosofal*, la música vocal acompañada por cordófonos, al menos, por la lira, que ya sabemos que se trata entonces de un instrumento de cuerda frotada con arco, como el violín. El espectador contemporáneo tampoco podía identificar con certeza de qué instrumento se trataba, pues buena parte de esta música se hacía fuera del alcance visual de actores y público. Por tanto, esa cuerda frotada que todos escuchan en la obra banciana y que el soldado denomina lira, bien podría ser entonces un violín, pues tenemos más constancia de violines que de liras en el teatro barroco. Sebastián de Covarrubias no incluye la entrada «violín» en su *Tesoro*, pero sí «violones», en cuya definición señala que «el tiple dellos se llama violín, táñense con el arquillo». Para el *Diccionario de Autoridades*, el violín es:



Instrumento músico de cuatro cuerdas que se toca con arco. Consta de una caja hueca compuesta de dos casi círculos, el superior menor que el inferior, con dos aberturas en ella, para que resuene la voz, con un mango sin trastes, en que se afirman las cuerdas en sus clavijas, y en la parte inferior se afirman en una pieza, y a poca distancia tiene su puentecilla para elevarlas.

En *Cuál es la fiera mayor entre los monstruos de amor*, tenemos una primera canción cuyo paratexto no menciona los violines pero sí lo hace la letra cantada. Por la acotación previa –«*Toda la música de adentro es baja y acompañada de clarines en eco como lejanos*»– parecería que los aerófonos son los únicos instrumentos en este tono de Bances, no obstante, constatamos que las compañías debían contar con violines para la representación de esta obra, pues en otra escena posterior de la misma comedia aparece un coro de violines. Con ello se demuestra que en muchos casos de incompatibilidad entre la información poético-musical que dan los versos y la que da el paratexto, es preferible confiar en la transmisión textual de la poesía, antes que en la más frágil de las acotaciones, mucho más inestable y sujeta a más variantes. De modo que, en esta primera canción, aunque la acotación solo hable de clarines, tenemos un conjunto instrumental compuesto, al menos, por música vocal, violines y clarines (Bances Candamo, s.f: fol. 43r):

<i>Dentro</i> MÚSICA	[...] a celebrar volar, venid, corred, que en ecos de violines...
ECOS	Que en ecos de violines.
MÚSICA	...bebiendo están los clarines...
ECOS	Los clarines.

El motivo del contraste entre el estruendo del clarín militar (“clarín que rompe el albor”) y la dulce sonoridad del violín con la música vocal (“cadencias de amor”), lo tenemos, en efecto, en una escena posterior, presidida por la acotación «*Acompañan los clarines toda esta música al coro de violines*». Aquí, Bances toma una composición de Góngora cuyo íncipit es “Contando estaban sus rayos” (Góngora, 1982: 375-378)<sup>6</sup> y le confiere un diseño escénico y una

<sup>6</sup> Una de las sátiras anónimas que corrían en vida de Bances lo acusaban de plagiarlo de Góngora: “Que decís mal de Candamo / siendo tan divino Yngenio / que como un Góngora escribe / pues casi escribe lo mesmo” (*apud* Moir, 1970: 141-151). Para el gongorismo de Bances, véase Arellano, 1991.



semántica que suponemos aplicados también al anterior tono (Bances Candamo, s.f: fol. 46r):

MÚSICA	¡Ay! cómo gime, mas ¡ay! cómo suena el remo a que nos condena el niño Amor.
CORO 1º	Clarín que rompe el albor no suena mejor.
CORO 2º	Sí suena mejor, el tarara que rompe los aires inspira al oído cadencias de amor.

Nuevamente aparece el mismo conjunto instrumental en *Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor*, en que la sonoridad nupcial se combina con el “pomposo ruido” de los clarines a propósito del tono cuyo íncipit es “Ven Himeneo, / vuelva, vuela Cupido”. La orden de Cambises no arroja dudas: “los obúes, los violines / y los clarines que al rico / aparato de mis mesas / sirven de pomposo ruido” (Bances Candamo, 1722a: 395). En otra escena posterior de la misma comedia el paratexto reiterará el acompañamiento de violines y clarines como música de fondo –“*Suenan, como a lo lejos, clarines y violines*”, “*Suenan a lo lejos los violines y clarines bajos, salen todas las damas y instrumentos y Cambises*” y “*Van respondiendo en ecos clarines y violines*” (Bances Candamo, 1722a: 404-405)– hasta que es aprovechada por parte de los personajes en escena, que seguirán a Eudosia en el tono “Ya los pájaros sintiendo”. Esta canción con ecos de clarines y violines es prácticamente idéntica a la citada a propósito de *Cuál es la fiera mayor entre los monstruos de amor*. No cabe duda que Bances Candamo no concebía la sonoridad del violín sin el acompañamiento estridente del clarín, pues en ningún caso se da aquel sin este. Así canta Eudosia en *Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor* (Bances Candamo, 1722a: 405):

Niñas, llegaos, y cantemos  
la letrilla celebrada  
del amanecer, ahora  
que los coros la acompañan  
de clarines y violines.

Finalmente, en *Quién es quien premia al amor*, aparecen los violines en un conjunto instrumental cuyo sonido genera la paradoja de la confusión y la



consonancia al mismo tiempo. El personaje de Laura lo especifica del siguiente modo: “que en obúes, en violines, / clarines, timbales, flautas / y otros instrumentos hacen / la confusión consonancia” (Bances Candamo, 2014: vv. 139-142). Sonará este introito y, en un segundo momento, se añadirá la letra cantada cuyo íncipit es “Ya la soñolienta aurora”, que también se ejecutará como música de fondo en sus sucesivas repeticiones: «*los instrumentos que se dicen en los versos, todo cuanto dura este paso, aunque no se cante, no cesarán de tocar canciones a lo lejos, de forma que no estorben a la representación*». Esta indicación escénica es anómala y puede servir de hipótesis para entender la representación de muchas escenas en que la acción y los diálogos se desarrollarían en un primer plano con un fondo musical en un volumen más bajo. En el mismo sentido, la comedia *Cuál es la fiera mayor entre los monstruos de amor*, cuenta con una rara didascalia que dice “*Desde aquí todo lo que durare el paso aunque se represente no cesarán los clarines de tocar canciones muy bajas*” (Bances Candamo, s.f.: fol. 43v).

Volviendo a *Quién es quien premia al amor*, es precisamente en el tono comentado “Ya la soñolienta aurora”, en que el personaje de Madama solicita a los músicos vocales que detengan sus voces mientras suenan los instrumentos, para disfrutar de ambos conjuntos, en una instrucción que hace brillar a la música instrumental, evitando su invisibilización, como pasa en pocas obras de teatro del Siglo de Oro (Bances Candamo, 2014: vv. 161-166):

Diles que entre copla y copla  
hagan los músicos pausa,  
y todos los instrumentos  
suenen, que así no embaraza  
la voz al compás, y en uno  
de otro la atención descansa.

## Conclusiones

En suma, pese a que la música instrumental se caracterice por su invisibilidad en los textos, hay elocuentes excepciones que permiten sospechar un uso más generalizado del que hoy pueda creerse. La categoría de los cordófonos es la que pasa más desapercibida al ser considerados sus componentes “instrumentos músicos”, por oposición a los aerófonos y membranófonos, e



integrarse en la amplia categoría de la música junto con las intervenciones vocales. Consecuencia lógica de ello es que la interpretación de los versos cantados en las tablas fuera, por lo general, acompañada por instrumentos de cuerda, ya que el personaje de Música cubre un campo semántico que se extiende a ambos elementos.

Dar visibilidad a este fenómeno implica un cambio en la percepción de los textos dramáticos del Barroco, pues fuerza a tener en cuenta, por una parte, la semántica propia de los cordófonos, asociada a la mujer, al amor y al erotismo y, por otra, los contextos en que aparece acompañado de otras sonoridades que puedan incrementar o atenuar su efecto.

El análisis realizado a partir de las comedias de Bances Candamo es extrapolable en términos generales a todo el teatro áulico del Siglo de Oro y especialmente a los dramaturgos de la escuela de Calderón. No obstante, nos hallamos con la particularidad de contar con un dramaturgo que es al mismo tiempo erudito teórico, lo que lleva a establecer un diálogo entre su *Teatro de los teatros* y la praxis en los textos dramáticos conservados. La alta exigencia de decoro que se desprende de su poética ha hecho que uno de sus máximos estudiosos, Duncan W. Moir, declare que el empeño de Bances Candamo “en observar un código del decoro extraordinariamente riguroso casi llega a parecernos neurótico” (1970: lxxviii). Que el decoro sea una de sus piedras angulares se explica en parte por el cargo de poeta oficial de Carlos II y quizá sea esta la razón por la que no aparezcan guitarras ni vihuelas en sus comedias, se reduzcan los personajes de extracción popular y se limiten las escenas musicales callejeras con que Lope y los dramaturgos de la primera mitad del siglo salpimentaban sus obras.

Los cordófonos que cuentan con la suficiente dignidad como para que Bances los utilice en sus festejos dramáticos son la tiorba, la cítara, la lira y el violín. No obstante, existe una confusión terminológica sobre la identidad de cada instrumento que reconocen, antes y después de Bances Candamo, Covarrubias y el propio *Diccionario de autoridades*. El caso paradigmático es el de la lira, pues todos los dramaturgos del Siglo de Oro creían que no era un instrumento de cuerda pulsada, como el arpa o la cítara, sino frotada, como el violín. Sea como fuere, hemos registrado la nomenclatura que utiliza el



dramaturgo de Carlos II y que se ve reflejada tanto en sus textos como en sus paratextos, con el objetivo de discriminar el tipo de sonoridad que busca en cada situación dramática concreta. Si se ha dicho que el cordófono es el compañero natural de la música vocal, durante el ocaso del siglo XVII rara vez los dramaturgos de la escuela de Calderón se conforman con ese grupo, sino que juegan a yuxtaponerlo constantemente con otros tipos de sonoridad, como la de los aerófonos, para producir una sensación de *horror vacui* acústico próximo a la estereofonía. En el otro extremo de este despliegue espectacular en que la música pasa a un primer plano, hemos visto aquellos otros casos en que Bances decide bajar el volumen de los instrumentos para emular una lejanía espacial que permita simultanear la acción dramática con la música de fondo. Estas “extrañas fantasías” constituyen experimentos que conviven con el desarrollo de la zarzuela y la ópera barroca, pero que el dramaturgo asturiano no renuncia a aplicar al universo de la comedia, pese a los ataques que estaba recibiendo y quizá precisamente por ello.

## Bibliografía

- ANDRÉS, Ramón (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado.
- ARELLANO, Ignacio (1991). “Presencia de Góngora en Bances Candamo, poeta oficial de Carlos II”, *Revista de Literatura* (julio-diciembre 1991), LIII, 106, pp. 619-630.
- BANCES CANDAMO, Francisco (2017). *El esclavo en grillos de oro*, ed. Ignacio Arellano. New York: IDEA.
- BANCES CANDAMO, Francisco (2014). *Quién es quien premia al amor*, ed. Blanca Oteiza, en Francisco Bances Candamo, *Poesías cómicas*, I, 1. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- BANCES CANDAMO, Francisco (1991). “Carácter de los afectos humanos y Orlando furioso” en *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, ed. Ignacio Arellano. Ottawa / Pamplona: Dovehouse Editions / Ediciones Universidad de Navarra.
- BANCES CANDAMO, Francisco (1988). *La piedra filosofal*, ed. Alfonso d’Agostino. Roma: Bulzoni.
- BANCES CANDAMO, Francisco (1970). *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir. London: Tamesis.
- BANCES CANDAMO, Francisco (1722a). *Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor*, en *Poesías cómicas, obras póstumas*, I. Madrid: Blas de Villanueva.



- BANCES CANDAMO, Francisco (1722b). *Duelos de Ingenio y Fortuna*, en *Poesías cómicas, obras pósthumas*, I. Madrid: Blas de Villanueva.
- BANCES CANDAMO, Francisco (s.f.). *Cuál es la fiera mayor entre los monstruos de amor*. S.l. [Manuscrito conservado en la BNE con la signatura MSS/16811].
- CERVANTES, Miguel de (2014), *Tragedia de Numancia*, ed. Gaston Gilabert. Nürnberg: More Than Books (Clásicos Hispánicos, 48).
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luís Sánchez.
- FERRER VALLS, Teresa (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia: UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción (2015). *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, Kassel: Reichenberger, 2 vols.
- GILABERT, Gaston (2019). "Un estruendo invisible: las cajas en el teatro de Bances Candamo", *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 17, pp. 149-163.
- GILABERT, Gaston (2017). *Música y poesía en las comedias de Bances Candamo*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- GÓNGORA, Luis de (1982). *Romances*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- MOIR, Duncan W. (1970). "Introducción", en Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir. London: Tamesis.
- PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús (2010). *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*. Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, Lope de (1617). *Séptima parte de sus comedias*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 5 de mayo de 2020